‘A. Roland Holst, W.B. Yeats en de kunstidealen van het Franse symbolisme’

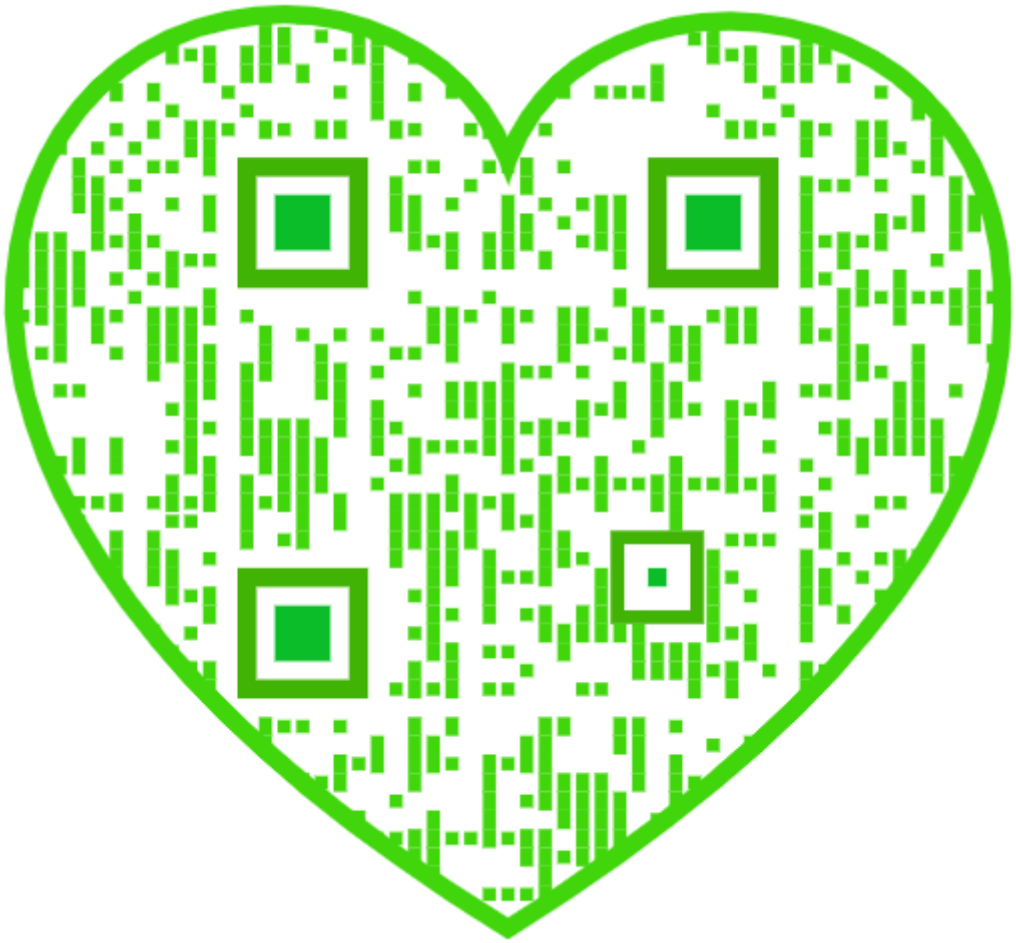
Henri Bossaert

bron
Henri Bossaert, ‘A. Roland Holst, W.B. Yeats en de kunstidealen van het Franse symbolisme.’ In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 26 (1973), p. 155-176.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/boss027arol01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



A. Roland Holst, W.B. Yeats en de kunstidealen van het Franse symbolisme

Het kan voor een oningewijde enigszins bezwaarlijk schijnen niet in de eerste plaats een verband te zoeken tussen de Engelse poëzie en het werk van A. Roland Holst. Wanneer we echter bedenken dat W.B. Yeats, de lerse vader van de Engelse renaissance, die het werk van A. Roland Holst zeker wezenlijk beïnvloedde, niet alleen veel van de Franse symbolisten heeft overgenomen, doch tevens persoonlijk met Verlaine in contact stond[1], dan zal het wel meer verantwoord zijn, hier een rechtstreeks verband te zoeken en nevengaand op de meestal parallelle houding van W.B. Yeats te wijzen.

In de wereldletterkunde[2] heeft men A. Roland Holst in het kader van het symbolisme ondergebracht en Stenfert Kroese heeft in zijn werk *De Mythe van A. Roland Holst*, de auteur, samen met Rilke en George in Duitsland, met Eliot in Engeland en Valéry in Frankrijk, onder de post-symbolisten gerangschikt. Het symbolisme vond als literaire beweging zijn uitgangspunt in het manifest van 18 september 1885, door Moréas geschreven, en in ‘Le Figaro’ gepubliceerd. Samen met *L'Avant Dire* van Stéphan Mallarmé. dat aan het werk *Traité du Verbe* van R. Ghil voorafgaat, vormt het drie geschriften die de doctrine van het symbolisme onder systeem trachten te brengen. Ook G. Michaud, die in 1947 een aantal bekentenissen van symbolische schrijvers uitgaf, poogt door enkele punten van overeenkomst een beperkte eenheid in de doctrine te brengen.

Iedere richting heeft zowel een positief als een negatief karakter en al had het symbolisme dan ook het karakter van een gesloten en aristocratische beweging, die zich zo weinig mogelijk met polemiek en tijdsvragen inhield, ook zij was een reactie tegen literaire stromingen van naturalisme, realisme, en parnassiaanse vormgeving, die een uiting waren van de tijdsgeest. Zo gewaagt G. Michaud van een revolutie, van een bevrijding uit het keurslijf van het

positivisme en besluit hij met de karakterisering van het symbolisme als een ‘révolution totale, ou du moins qu'ils voudraient totale’. En reeds in 1886 had Mallarmé, vooraleer het manifest van het symbolisme te laten volgen, zich vijandig gekeerd tegen valse sensibiliteit en objectieve beschrijving.

Sinds de tweede helft van de 19e eeuw immers, had het positivisme een gestadige groei gekend. De leer van Marx, de theorieën van Darwin en Taine, samen met de psychoanalyse van Freud waren hiervan de exponenten.

De exacte wetenschappen stonden in het centrum van de belangstelling, want ze waren nuttig, de welvaart nam toe, de techniek opende steeds nieuwe mogelijkheden en er heerste een algemeen geloof in de vooruitgang[3].

Ook in de geesteswetenschappen en de theologie was de revolutie doorgedrongen. De bijbel werd kritisch ontleed en gold niet langer meer als bron van goddelijke openbaring; daardoor werd het geloofsleven subjectief en wankel, of verdween[4]. Gans deze ideeënwereld had zijn weerslag gevonden in de naturalistische romans, die nauwkeurig de werkelijkheid wilden weergeven in verschijningen en causale verbanden.

In Frankrijk echter was het symbolisme vooral gericht tegen de parnassiaanse vormgeving, die aan een overmatige aandacht voor het uiterlijke, een uitloper van het materialisme, iedere zin voor mysterie in de poëzie opofferen wilde.

Dat de reactie tegen de vervlakking van de tijdsgeest niet specifiek is voor het symbolisme, en dan zeker niet voor de symbolistische poëzie, staat vast, maar dat zij er, trots alles, een factor van vormde is duidelijk. De symbolisten en decadenten, ‘de laatste vertegenwoordigers van de romantische opvatting in de negentiende eeuw’, zoals Stenfert Kroese ze noemde, hebben door de tijd waarin ze leefden, zeker nog niet zo sterk de tegenstelling artiest-burger, de dreigende macht van het socialisme en de contradictie innerlijk zielsleven-uiterlijke wereld aangevoeld. Hun tijdsklimaat dwong nog niet zo intens tot ingrijpen,

daagde nog niet zo hevig tot tussenkomst uit, zoals dat bij de generatie van A. Roland Holst het geval was. Zeker, ook hij heeft zich geestelijk uit de wereld willen afzonderen, ook hij werd een ‘wereld op zichzelf, een monade’, en principieel zag hij van elk verzet af, omdat het de zuiverheid van het dichterschap kon aantasten. De dichter moet volgens hem het instrument blijven, en, zo hij er de bespeler van wordt, dan is de wereld voor hem een dreigend gevaar. Zo ze vat krijgt op de bewustwording van de wil en de richting ervan gaat bepalen, - veelal hem ermee paaiend dat hij haar bestrijdt, want de verkeerde deugd is nu eenmaal de gevaarlijkste hinderlaag -, ‘dan vervreemdt hij van het eeuwige en het ogenblikkelijke en gaat, in wrijving met de wereld en ten koste van de persoonlijkheid, karakter vormen, en het karakter, sterk of zwak, al of niet edel, leeft binnen uur en feit en het is van de wereld, ook al is het er tegen’.

Nog in 1948, toen A. Roland Holst zich toch reeds volop tegen het dreigend gevaar van het nationaalsocialisme had bekend, blijft hij de mening toegedaan, dat alleen de dichter die bij zijn papier volledig met zichzelf alleen kan blijven, door het nageslacht niet wordt alleen gelaten, niet vergeten. Dit belette hem echter niet meerdere tijdsgedichten te publiceren, hoofdzakelijk gebundeld in ‘Tegen de Wereld’. Al heeft D.A.M. Binnendijk getracht deze poëzie te verklaren als ‘geconcipieerd buiten ieder tijdsverband’, al heeft de dichter de wereld mythisch getransponeerd, ook in dit verband zijn de toespelingen nog duidelijk.

Ook in de brieven uit deze tijd constateert men een uiterst bemoeid zijn met de wereld, die het dichterschap bedreigt en het eeuwige doodt. Uit een brief, die A. Roland Holst in 1942 naar de Nederlandse Kultuurkamer stuurde, spreekt een duidelijk antinazistisch karakter.

Van groter belang nog zijn de reacties tegen de dreigende macht van het socialisme, de analytische geest, de overmacht van het verstand, de freudiaanse psychologie, het opkomende burgerdom

en de zedelijke filosofie.

Het kan verwonderlijk schijnen dat de neef van Henriëtte Roland Holst, zij die toch lange tijd één der voorvechtsters van de arbeiderspartij in Nederland is geweest, dat de vriend en bewonderaar van Herman Gorter zich zo verschrikkelijk hard tegen het socialisme gekant heeft. De dichter immers houdt alleen van een gemeenschap waarin ziel en geest zich scheppend kunnen doen gelden, en acht ze groot, wanneer ze zich beheerst weet door het eeuwig geheim, waaruit de mens ontstond. Zeker was het niet afkeer van wat men gemeenschapsgevoel noemt, die het hem onmogelijk maakte, de samenhang van kunst en socialisme te erkennen.

De onjuistheid van de marxistische leer was volgens hem, dat ze de gemeenschap niet enkel als het bos zag, doch er ook de grond onder het bos toe rekende, - en door het begrip van wat de grond was, het uitspansel boven het bos verwaarloosde.

A. Roland Holst was er immers van overtuigd dat de menselijke gemeenschap wordt bepaald door wat, onder en boven haar, machtiger is dan zij. Vergeleken bij het socialisme van Morris begon volgens hem het accent zich te verleggen van geluk naar macht, en van macht naar begeerte. De inspiratie is inademen; de lucht was bedorven en noopte de dichter terug te keren.

Shelley's zielsverlangen naar een heil voor allen, Morris' opwekken van een geluk van hart tot hart, van hand tot werkende hand, met de voeten op de grond van de werkplaats, is, naar zijn mening, het waarneembaar worden van de omzetting van zielskracht in energie, het kenmerk van deze tijd. Wat nog gemeenschapsgevoel kon blijken, wordt thans een collectivistische opwinding, en een historisch materialist heeft wel net zolang naar Marx en Dietzgen willen luisteren, tot hij er voorgoed zeker van was, dat alle grote kunstwerken het alleen aan verhoudingen van in- en uitvoer of grootindustrie te danken hebben, dat zij zo en niet anders werden.

Een gemeenschap blijft steeds bestaan, maar waar het collectivisme zich toelegt op een theoretische

gemeenschap, wordt zij niet meer geduld en men vindt haar slechts terug langs omwegen van eenzaamheid en inkeer.

Dat deze motieven ook de weg vonden naar de poëzie, moge blijken uit een kwatrijn van 'Swordplay-Wordplay', een speelse polemiek met S. Vestdijk:

Simon blijf jong met Jung.

Wie niets geloven dan door zien en horen
menen een boom slechts uit den grond geboren,
een droom uit sex, kunst uit economie...
Toch zijn, zonder de zon, ook zij verloren.

A. Roland Holst heeft het hier niet alleen tegen de marxistische leer doch ook tegen de psychologie van Freud en Jung. Een psychiater, zo meent hij, rust niet vooraleer hij het onbewuste, dat het menselijk wezen beheerst, verklaard heeft. Het kritisch wetenschappelijk denken erkent liever een macht beneden zich, dan toe te geven, dat men hier te doen zou kunnen hebben met het tot bewustzijn komen van een ander aandeel, dat de mens heeft aan een onpeilbarer geest. De werkelijkheid werd vergeten om de feitelijkheid, en uit zelfbewustzijn moest men de feiten zo rangschikken, dat de werkelijkheid alleen in het grensgebied van dromen en gevoelens door kon komen, van onderen zoals dat heet. Het scheen daardoor zelf van boven het hoogste woord te kunnen voeren. Zo heeft, volgens de dichter, de geest een verbond gesloten met fabriek en navel, vermits zij de eigen werken en hun verhoudingen als enkel een gevolg van economische toedracht wil zien, en de dromen der ziel in het lichaam verwijst naar de geslachtsdrift.

Hoe is de houding van W.B. Yeats, tegenover inmenging van de geest in het werelds gebeuren? Ook hij zag, wegens de zuiverheid van het dichterschap, principieel af van elk partij kiezen, doch ook hij ging hevig te keer tegen wat hij 'the despotism of fact' noemde, de alleenheerschappij van uur en feit, ook hij reageerde tegen de materialistische geest, die alleen erkennen wil, wat men zien en

aanraken kan; de enige redding daaruit is volgens hem een toevlucht tot de filosofie: ‘He grew weary when he said: “these things that I touch and see and hear are alone real”, for he saw them without illusion at last, and found them but air and dust and moisture. And now he must be philosophical above everything’[5].

Doch A. Roland Holst bleef daar niet bij. In ‘De Gids’ van 1930 ging hij hevig te keer tegen wat hij noemt 'de verheerlijkte handlangers der ethische filosofie, die onder het zalvend aanroepen van wat zij Liefde en Goedheid heten, elke heldere en vragende levensdrift zoeken te verleiden tot hun laf dieet van geestelijk vegetarisme. Ook de grote kunstenaars, zoals Goethe bijvoorbeeld, gaat men, volgens hem, te veel in die zin interpreteren. Het is zeker niet zijn enige kritiek geweest op de ethische filosofie, ‘die ganse troostwereld van klagelijk optimisme en idealistische tuberculose’.

Ook tegen elke vorm van utilitarisme is de geest van de dichter gekant. De mensen vergrijpen zich, volgens zijn mening, aan het leven, zodra zij er zich op toeleggen de schoonheid en de kracht van de geest om te zetten in veiligheid en nut. Men heeft het recht de Zuiderzee te dempen, om aan vele boeren een bedrijf te verzekeren, maar men zondigt tegen de geest, als men de Shakespeare-zee dempt, ten bate van een menigte voorzichtige bewandelaars, die haar nooit aandurfden. Ook W.B. Yeats was tegen het utilitarisme gekant en haat de mens die zo weinig gelooft, dat hij niet meer begrijpen kan dat: ‘All the most valuable things are useless’[6].

Het verliezen van het synthetisch en kosmisch voelen van de mens is volgens A. Roland Holst de oorzaak van de angst en de huiver voor een nakende wereldondergang. Vervallen uit de niet ondenkbare mogelijkheid van een verheerlijkte samenvoeging in verband met het onmeetbaar grote, heeft, door een catastrofale splitsing van het onmeetbaar kleine, de mens het thans in zijn macht gekregen de aardbol zelf teniet te doen. Het is niet meer de panische angst voor wat men geloofde dat God zou doen, doch van nu af

aan de beklemming en de huiver voor wat thans door de mens zelf zou kunnen worden verwezenlijkt[7]. De atoomsplitsing noemt de dichter dan ook ‘de zelfmoord van de planeet door middel van de mens’[8]. Ook W.B. Yeats zag met afkeer de ontaarding van het kosmisch voelen en de toeneming van de analytische geest, zodat hij een ‘tweede komst’, een nieuwe openbaring op handen achtte:

> Omgaand en omgaand in de steeds wijder kringloop
> hoort nu de valk niet meer de valkenier;
> 't valt al uiteen; het midden houdt geen stand;
> barre anarchie, het bloedverduisterd tij,
> wordt op de wereld losgejaagd; alom
> gaat onschuld's plechtigheid in de golven onder;
> de besten zijn overtuigd; de slechtsten
> zijn vol hartstochtelijke hevigheid.
>
> Een openbaring moet ophanden zijn;
> de Tweede Komst moet wel ophanden zijn.
>
> [Vertaling: A. Roland Holst][9]

Tenslotte wil ik hier even nader aantonen, dat beide auteurs ook ten zeerste verwant zijn in hun haat tegen wat zij ‘het brein’ noemen, en tegen ‘het denken met het verstand alleen’. A. Roland Holst is de mening toegedaan dat elke voltooide gedachte van wie niet waarlijk denkt vooraleer hij ook met zijn huid en bloed denkt, haar aanvang neemt met een gewaarwording en een gevoel, die als waarneming en als gevoel het voltooien der gedachte in hem op hunne wijze helpend blijven begeleiden. De wijze waarop iedereen zijn gedachten vormt, heeft, naar zijn mening, met het levend denken even weinig meer gemeen, als de fabricatie van drukkatoentjes met het weven van een tapijt. Het brein kan alleen optellen en aftrekken, nooit vermenigvuldigen, en staat dus het geloof in de weg, vermits elke vorm van geloof een aanvaarden is, dat het geheel meer is dan de som van alle delen; het is het erkennen van ‘dit nimmer en nergens waarneembaar surplus’, dat, voor wie het bezit, meer is dan weten, want meer dan de som van alle delen valt er niet te weten. Zo valt het gemakkelijk te begrijpen dat de dichter in *Een Winter aan Zee* schrijft: ‘het streng brein beperkt’. Volgens W.B. Yeats heeft de verbeelding een manier om de

waarheid te belichten die de rede niet heeft[10], hij houdt het bij de gedachte van Blake die beweert dat de rede de bron is van allerlei onheil[11] en roept in *A Prayer For Old Age* bijna wanhopig uit:

> God guard me from those thoughts Men think
> in the mind alone[12].

A. Roland Holst brandmerkt de rede in: *Een Winter aan Zee*, als:

> Heerszuchtig brein, lang doof
> voor hart's verdachte alarmen

Dit is dan de belichting van de voornaamste kritiek, die beide auteurs op de geest van hun tijd hebben uitgeoefend. De reeks is, zeker wat A. Roland Holst betreft, nog lang niet uitgeput. Noemen we nog de reactie tegen het occultisme [De Spiegel en de Krant], tegen het feit dat arbeid en lied van elkaar vervreemden [Het verstomde Lied], tegen de verheerlijking van het volle leven [Een Herkenning], tegen de dreigende macht van de techniek [Oorlogstuig], en tegen het ongekozen zijn van de dichter [Al of niet Gekozen].

Dat deze reactie heviger was dan in de tijd van het symbolisme, staat vast en is hierboven verklaard. Het is voor Stenfert Kroese dan ook één van de criteria geweest om A. Roland Holst bij de post-symbolisten onder te brengen. Als we daar nog aan toevoegen dat de dichter zijn voornaamste werk publiceerde tussen 1920 en 1940, is deze classificatie zeker verantwoord.

Men denke echter niet dat de kritiek van A. Roland Holst zich nooit op een zuiver literair plan bewogen heeft. Ook hij was een vijand van de ‘description objective’, zoals Mallarmé het realisme noemde en schrijft dan ook in ‘De vrije Katheder’ [1949]: ‘De enige richting die mij waardeloos voorkomt, is het zogenaamde realisme, dat “het leven geeft zoals het is” [of iets dergelijks] in plaats van er iets aan toe te voegen: herhaling in plaats van creatie. Het is overbodig’.

Het kan ons geenszins verwonderen dat ook W.B.

Yeats, die aan de droom en de visie zo'n grote rol heeft toegekend, openlijk zijn afkeer van het realisme heeft uitgedrukt: ‘Realism is created for the common people and was always their pecular delight, and is the delight to-day of all those whose mind, educated alone by schoolmasters and newspapers, are without memory of beauty...’[13].

Wat bindt nu de symbolisten positief tot een soort van literaire stroming? Volgens Paul Valéry is het niet in de eerste plaats een gemeenschappelijke symbolistische esthetica, maar wel de verzaking aan het grote publiek, die aan deze kunst een aristocratisch karakter verleent: ‘ils dédaignent la conquête du grand public’, ‘ils se forment peu à peu ce petit public de leur choix, dont on a dit autant de mal que d'eux-mêmes’[14].

Volgens Mallarmé moet alles dat geschapen is om heilig te blijven, zich met een zekere heimnis omgeven. De bewondering ervoor mag niet uitgaan van het grote publiek; de dichter heeft ongelijk met de smaak van de massa rekening te houden. De mens kan democraat zijn, de kunstenaar moet aristocraat blijven[15].

Al moge dan deze visie bij A. Roland Holst en W.B. Yeats enigszins getemperd zijn door de invloed van de Keltische literatuur, die in haar zangen een gemeenschappelijk-verenigend geloof aan een andere wereld beleed, toch staan ook hun houdingen in het teken van een strikte aristocratie. Het aantal exemplaren waarop sommige werken van A. Roland Holst werden uitgegeven, is in die zin zeker merkwaardig. Noemen we hier slechts enkele voorbeelden: *Ex Tenebris Mundi*, door de dichter gekozen zijn uit bundels *Voorbij de Wegen*, en *De Wilde Kim*, werd in 1926 op 150 exemplaren gedrukt; *Voortekens*, twee beschouwingen, werd in 1926 voor het eerst op 125 nummers uitgegeven en *De Pooltocht der Verbeelding* telde bij een eerste druk in 1936 slechts 50 genummerde exemplaren; zulke getallen zijn sprekend voor de aristocratische geest van de schrijver en de bestemming voor het klein publiek, ‘the happy few’. Zeker, in de laatste jaren

kan er, door de toenemende belangstelling voor de poëzie, enigszins van een wijziging sprake zijn; de uitgave van een bloemlezing in de 'Ooievaarreeks', die voor een eerste druk niet minder dan 15.000 exemplaren telde, is hiervoor tekenend.

Nog in 1938 echter was A. Roland Holst de mening toegedaan, dat de ware kunstenaar, omdat hij aristocraat is, hecht aan een eigenzinnig overwicht van het wezen, waaruit hem een eerste-geboorterecht blijkt, en dat hij zijn omgang kiest met hen of met de werken van hen die hieraan voldoen; hij is verder gekant tegen de 'vale huidschimmel' van het dagblad, die zich over het menselijk wezen verspreidt en ieder wezenlijk denken doodt. Er bestaat voor de kunstenaar dan ook geen schoner geheim dan 'het vinden van een werk, dat in zijn tijd ontstond, en waarin de verhevenheid wordt geopenbaard, die hij, - en met hoe wrange berusting, - in zijn tijd voor onbestaanbaar was gaan houden'.

Nog duidelijker zijn de uitspraken van Yeats die op ditzelfde probleem betrekking hebben. Met betrekking tot het toneel verklaart hij het volgende: 'We must make a theatre for ourselves and our friends and for a few simple people, who understand from sheer simplicity what we understand from scholarship and thought'[16]. En in 1922 schrijft hij in *The Trembling of the Veil*, dat hij niets te maken heeft met het grote publiek, ja, dat hij het een punt van eer acht met een klein publiek tevreden te zijn. Het is logisch dat voor de suggestieve kunst van het symbolisme meer en meer van de lezer wordt gevergd. Paul Valéry gewaagt hier zelfs van een 'collaboration active des esprits'[17]. Ook A. Roland Holst heeft de maatschappij in klassen ingedeeld, hierbij steunend op de volgzaamheid aan het kunstideaal. Verder heeft hij in *Het Elysisch Verlangen*, waar hij gedeeltelijk zijn mythe objectiveerde, het medebewogen-zijn van de mens geëist, - een openstaan van alle mogelijkheden op het elysisch verlangen, opdat de kunstenaar de symbolen van de uitvaart naar de eilanden der zaligen zou kunnen scheppen.

Dat hij hierin door de Keltische literatuur is beïnvloed,

doet niets van het argument af.

De voornaamste gemeenschappelijke trek van A. Roland Holst met het symbolisme is zeker het gebruik van symbolen. Reeds in 1886 heeft Moréas in het manifest de doelstellingen van de symbolistische kunst bepaald als volgt: '... la poésie symboliste cherche: à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à-elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette'. Vorm en idee moeten aldus worden in elkaar gegoten, op een wijze, dat de idee niet volkomen door de vorm wordt weergegeven ten einde het mysterie te handhaven.

Laten we eerst even de aard der gebruikte symbolen onderzoeken; het onderscheid tussen de verschillende symbolistische dichters zal zeker wel voor een groot deel daarin gelegen zijn. Waar Rilke, Valéry en Mallarmé bij voorkeur grepen naar de dingen om hen heen (les phénomènes concrets), gaan anderen, zoals bijvoorbeeld A. Roland Holst en W.B. Yeats, hun symbolen vinden in de laatste waarneembaarheden, de grensovergangen tussen lichaam en ziel, het vuur, de wind, het water. Zo houden we reeds na een oppervlakkige lectuur van het dichtwerk van A. Roland Holst, als de twee hoofdmotieven, zee en wind over. Doch ook de concrete fenomenen, zoals het kristal, de spiegel en het raam, gebruikte hij in het kader van zijn mythe. Juist deze waarneembaarheden zijn kenschetsend voor het Franse symbolisme, en vooral voor Mallarmé: 'ce résultat semi-divin de la création poétique, il le désigne par un groupe de symboles apparentés: le Cristal, le Miroir, la Vitre'[18].

Ook de bedrijvigheden van de mens en de toestanden van gemoed en lichaam werden, in het werk van A. Roland Holst, gesymboliseerd. Noemen we slechts *De Ploeger* en *De Harpspeler* uit *Voorbij de Wegen* en *De Zieke* en *De Eenzelvige* uit *De Wilde Kim*. Opmerkenswaardig is, dat bij sommige van deze gedichten niet zozeer gestreefd wordt naar het doorgronden van de essentie, doch eerder naar directe inschakeling in mythisch verband, zoals bijvoor-

beeld in het gedicht *De Zieke* waarin A. Roland Holst het heeft over een ‘bres’ die ‘overnacht de vijand in zijn muur sloeg’.

Deze periode wordt een echte ontdekkingstocht, een onafgebroken zoeken naar nieuwe symbolen. ‘Par là, le symbolisme se découvre comme une époque d'inventions’, zegt P. Valéry[19], en A. Roland Holst heeft de weg van de kunstenaar een ‘pooltocht van de verbeelding’ genoemd, waarop weinigen hem volgen kunnen, in een ‘doodstil rijk van ijs en einde’.

Is het dan nog te verwonderen dat men ook in de geschiedenis en in de oude mythologieën bronnen ging zoeken, om aan de ideeën uitdrukking te geven? ‘Ils s'enthousiasment, avec des airs de mystes, pour la profondeur des mythologies classiques...’, verklaart G. Schmidt. Inderdaad, de mythe werd beschouwd als een samenhang van verscheidene symbolen, ‘un récit à double sens, le trait fabuleux n'étant que la figuration transposée, soit d'un événement historique, soit d'une théorie cosmogonique ou théologique[20]. Zo hebben A. Roland Holst en W.B. Yeats in de Griekse geschiedenis en de Keltische mythologie een dankbare stof gevonden.

In verband met de Keltische mythologie en in sommige gevallen ook wel los daarvan, heeft ook het landschapsbeeld een symbolische betekenis gekregen. De zee, de kust, het duin en de stad, kregen, meestal naar hun plaatsverhouding ten overstaan van de eilanden der zaligen, een welomlijnde innerlijke betekenis.

Ook W.B. Yeats heeft erkend dat in de droomtoestand de omringende natuur opgelost wordt in het eigen wezen en omgekeerd[21], zodat het symbool, dat hij beschrijft als ‘the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame’[22] van velerlei aard is omdat alles onafscheidelijk verbonden is door associaties[23]. Ook hij acht de Keltische literatuur een onschatbare bron, waarvan hij elke nieuwe legende de betekenis toekent van ‘a new intoxication for the imagination of the world’[24]. Zelfs het landschapsbeeld gaat ook voor hem een symbolische betekenis krijgen[25].

In zijn geheel genomen is zijn symbolische wereld echter veel meer bepaald door mystische trance en visioen, waarvan de betekenis voor hem zelf soms moeilijk wordt: ‘any one who has any experience of any mystical state of the soul knows how there float up in the mind profound symbols, whose meaning, if indeed they do not delude one into the dream that they are meaningless, one does not perhaps understand for years’[26].

Vermits de concrete vorm en de ideële betekenis elkander in het symbool niet volledig dekken, wordt er een grote nadruk gelegd op het mysterieuze in het gedicht en op het suggestieve en emotionele woord. In drie verschillende landen wordt duidelijk hetzelfde denkbeeld naar voren gebracht. In Duitsland vreest R.M. Rilke het ‘deutlich aussprechen’ van de menselijke taal:

> Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
> Sie sprechen alles so deutlich aus:
> und dieses heiBt Hund und jenes heiBt Haus,
> und hier ist Beginn und das Ende ist dort[27].

P.C. Boutens in Nederland ziet de dichtkunst als een ‘zich versteken in een vindbaarheid zoo schoon’:

> Zingen, lief, is zich versteken
> In een vindbaarheid zoo schoon,
> Dat naar echo-lichte woon
> Onder jeugd-en-liefdes teeken
> Blijde pelgrims nooit ontbreken
> Tot den rol van zingens loon, -
> Zingen, lief, is zich versteken
> In een vindbaarheid zoo schoon[28].

Mallarmé in Frankrijk tenslotte verklaart: ‘Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage qui constitue le symbole’[29].

De oorsprong van deze zin voor het suggestieve en het mysterieuze dient niet ver gezocht. Een kunst die het metafysische tot aanzien wou roepen, en de concrete fenomenen synthetiseren ‘dans I'Idée-Mère, dans l'oeuf générateur des Mondes, dans l'idée divine, dans Dieu’ moest mystisch worden. Het gehele werk van A.

Roland Holst getuigt van deze zin voor mystiek. Zijn symbolen, waarin ‘het gebeuren der ziel zich door natuurlijke maten liet binden, staan als steeds dwingender tegenwoordigheden tussen hem en de dood. Hij heeft er zich hartstochtelijk tegen verzet dat de waarheid niets anders zou zijn dan de som van alle feiten en dat de eeuwigheid in het verlengde ligt der uren. Zij die nog beter weten, kunnen het niet meer zeggen, zo verklaart hij, want waarheid en eeuwigheid werden herleid tot het onmededeelbare: ‘de waarheid tot een innerlijke toestand zonder beroep meer op eenig feit of denkbeeld; de eeuwigheid tot het uitslaan van dien toestand door het lichaam: een oogenblik zonder beroep meer op eenig tijdsverloop; beiden zonder taal dus’. In een brief aan W. Kloos gaat hij zich dan ook meer en meer bekennen tot de mystische kunst, die hij bepaalt als ‘de kunst, die ons bevrijdt, ons slaakt uit deze wereld en redt naar een tweede leven van ijler, groter en verrukter verhouding van “ziel en bloed”’ - de kunst die in verhevener tijden tot het ritueel van de godsdienst behoorde[30]. Zo kan hij dan ook terecht spreken over ‘het waarachtige, reddende symbool’, dat bij velen zo jammerlijk ontaardde tot een ‘op z'n best spitsvondige allegorie’[31].

Reeds in *Verzen* van 1911 zong hij tot

> aan de stralende steile brand
> der plotselinge eeuwigheid

en verklaarde zich onmachtig de zang van de zee te vertolken:

> 'k Zal wel nimmer kunnen zingen
> wat de zee zong om ons zwijgen.

In *De Belijdenis van de Stilte* wordt deze onuitsprekelijkheid soms storend in een opeenstapeling van beelden:

> Tijdloos Gelaat, dat boven diepten zwijgt
> waar 't leven wordt en sterft en stervend wordt,
> wentlend... Droom, waarheen alles eeuwig stijgt,
> Rots, waar het alles eeuwig tegen stort...

Nergens echter heeft hij zich zo duidelijk

uitgesproken, als bevrijd van de tijd, om te stijgen in een mystisch visioen:

> Want als de tijd mij loslaat, en ik blijf
> in duizelende zwevingen, tot ik
> plots uit de sidderingen van mijn lijf
> stijg, en in de eeuwigheid van 't oogenblik
> 't eindeloos ruischen van uw zwijgen hoor...

De opvallendheid van het mystisch karakter was zo duidelijk dat A. Van Duinkerken in zijn *Ascese der Schoonheid* een parallel heeft getrokken met de christelijke mystiek, waarin hij *Verzen* 'het boek der inwijding of initiatie' heeft genoemd en *De Belijdenis van de Stilte* 'het boek van de roeping of evocatie'. Deze mystiek nu ging, zoals A. Van Duinkerken heeft opgemerkt, met een sterke zin voor ascese gepaard: het eigen leven moest vergaan in de kosmos. Deze zelfvernietiging ten koste van het hogere ging steeds met pijn gepaard. 'Le renoncement, vous le savez, est chose assez proche de la mortification'[32], schrijft Valéry en A. Roland Holst klaagt in *De Belijdenis van de Stilte* over eigen vergankelijkheid door het opgaan in het mystisch visioen.

Deze kentrek van verheffing en ascese heeft Valéry bestempeld als een voorname karakteristiek van het symbolisme: 'Le désir de cette élévation, de cette "ascèse" se prononçant dans le domaine de l'art', - 'tel est le fait tout neuf et la caractéristique profonde qui s'observe dans tous les participants authentiques de ce Symbolisme encore sans nom'[33].

Het liefhebben van het volle leven acht A. Roland Holst dan ook 'een couranterig sentiment' en men doet beter 'het gematigde leven te prediken', want alleen daar is het verdrag der zinnen van kracht. De dichter echter zal niet zoals held en heilige de roofdieren uithongeren door hen te tuchtigen, maar door hen te temmen, hen in hun midden te betoveren, een 'Daniël in de leeuwenkuil van het eigen lichaam'. Zo hebben de priester en de kunstenaar, al gaan zij in het gedrang van thans niet meer samen, elkander toch in het voorbijgaan herkend, want 'beiden werden een droom, en slechts aan een droom herkennen de nog geladenen elkander'.

Ook W.B. Yeats heeft zowel in proza als in poëzie herhaaldelijk de wil tot ascese uitgesproken. Zo schrijft hij bijvoorbeeld in het gedicht *Sailing to Byzantium*:

> Consume my heart away; sick with desire
> and fastened to a dying animal
> It knows not what it is[34]

Wanneer, volgens hem, de hartstochten geen bevrediging vinden, worden ze visioenen, zodat kunst en godsdienst onafscheidbaar samengaan. Ook hij spreekt over het kunstenaarschap als over 'the fervour of a priesthood'[35].

De voorkeur van A. Roland Holst voor een mysterieuze sfeer, voor deze 'heimelijkheid' zoals Boutens ze noemde, spreekt zeker uit de liefde voor de schemering, 'die de dingen heeft gedoofd', en uit de voorkeur voor het kaarslicht. In een Maatstafartikel[36] heeft hij zich nog in deze zin uitgesproken. Hij drukt er zijn afkeer uit voor de nieuwe tijd, waarin de kaarsvlam bijzonder mal aandoet en is de mening toegedaan dat elke waarde haar verkeerde kant heeft; zo zou wel eens kunnen blijken dat 'de nieuwe tijd een verkeerde helderheid als hoogste troef uitspeelt. Wanneer de mens immers met zijn helderheid de zon de loef af wil steken, riskeert hij de zonnesteek, die hem terug verwijst naar het donker, waarin alleen een kaarsvlam hem wegwijs had kunnen maken...'.

Waar zo nadrukkelijk op de noodzakelijkheid van het suggestieve werd gewezen, is het ook logisch, dat de dichtkunst heel nauw bij de muziek ging aansluiten. Ook in de romantiek was dit het geval en nu gaan weer verscheidene auteurs het uitdrukkelijk als programma vooropstellen. Verlaine schreef het reeds in zijn *Art poétique* van 1874 en ook Mallarmé was de mening toegedaan dat het oude onderscheid tussen muziek en letterkunde moest worden teniet gedaan[37]; 'la musique rejoint le vers, pour former, depuis Wagner, la poésie'[38]. Paul Valéry bestempelt deze kentrek zelfs als een wezenstrek van het symbolisme: 'Ce qui fut baptisé le Symbolisme, se

résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de reprendre à la Musique leur bien'[39]. Reeds in 1911 heeft A. Roland Holst in zijn bundel *Verzen* een uitvoerige ode aan de muziek geschreven, waarin hij haar, in verband met zijn elysisch verlangen, 'een duizelend bevrijden noemt', een dans die de aarde met de sterren bindt. De muziek is hem bezieling en lafenis van zijn eeuwigheidsdorsten. Dichten noemt hij zingen, en de dichter is een zanger of een harpspeler. Uit zijn bundel *Verzen* werd reeds het gedicht *Het stille Huisje* op toon gezet.

Heel zijn werk is doordrongen van muzikaliteit, en zelfs *Een Winter aan Zee* maakt hierop geen uitzondering. De muziek is er gewijzigd, forser en stroever geworden van accent: 'de taal is inderdaad gebrandschat om, desnoods met geweld, de hoogstmogelijke uitdrukkingskracht te bereiken'. Onwillekeurig herinnert de versmuziek soms aan die van Verlaine, zoals bijvoorbeeld:

> de grijze regen, de grijze regen
> daalt nu eentonig allerwegen.

tegenover:

> il pleure dans mon coeur
> comme il pleut sur la ville...

Soms echter klinkt ook de toon en het ritme van W.B. Yeats door:

> De wind en het grauwe weer gaan over mijn hart
> en ergens over een dak waar ik heb gemind;
> de winter wordt koud, en de struiken zijn al zwart -
> over een plek waar mijn graf zal zijn gaat de wind.

tegenover:

> he hears the storm in the chimney above,
> and bends to the fire and shakes with the cold,
> while his heart still dreams of battle and love,
> and the cry of the hounds on the hills of old[40].

De aandacht van A. Roland Holst gaat ook veel meer naar muziek dan naar de beeldende kunsten. Wie zou denken dat de invloed van Henriëtte Roland Holst op

haar neef zich hoofdzakelijk op muzikaal plan uitstrekte? Toch bekent de dichter: '...ik weet - behalve de kamer waar ik dit schrijf - maar één kamer, die van vormenden invloed is geweest: de kamer waar H. Roland Holst 's avonds een uur of een half uur voor zij ging slapen aan de vleugel zat en Beethoven, Chopin of Brahms speelde, of, bij voorkeur (en zeker bij mijn voorkeur), de 'Kleine Preludien und Fuguetten', die korte heldere blijken van eeuwigheid, die zij toen 'de Bachjes' noemde[41]. Niet alleen het klassieke genre geniet de belangstelling van de dichter, doch, zoals uit een gesprek met hem bleek, ook de meest primitieve negermuziek.

Herhaaldelijk heeft A. Roland Holst de muziek van Bach in zijn vergelijkingen betrokken; zo verhouden zich volgens hem actualiteit en werkelijkheid als het straatrumoer tot een fuga van Bach. Van de kunsten was de muziek immers, door wat Bolland haar zieligheid noemde, het minst bedreigd door het historisch bewustzijn en de bemoeizucht der hersens.

De muziek en het wandelen zijn voor de dichter dikwijls bronnen van inspiratie geweest; zo schrijft hij in december 1911 aan W. Kloos:

'Wandelen en muziek zijn voor mij de bronnen van inspiratie, en daar ik soms vrees, dat met mijn lichamelijke gesteldheid mijn kracht tot physische beweging langzamerhand zal verminderen, acht ik mij gerechtigd mijn kansen nu voluit te nemen, -'. In 1911 had A. Roland Holst reeds driemaal Bachs Mattheus Passion gehoord en aan dit meesterwerk heeft hij dan ook een gedicht gewijd, namelijk: 'Aan Dek, Herinnering aan het Knapenkoor uit de Matthäus Passion':

> Folter, neerjubelend uit den hooge'en heen
> over die, toornend, hier zichzelf vernielen...

Het beluisteren van deze muziek opende voor hem de geestelijke ruimte, waarbinnen heil en onheil wel slaags kunnen raken, doch waar de tijd geen schrikbewind meer voeren kan.

In de laatste jaren heeft hij tegenover de muzikaliteit van het vers enigszins een andere stelling ingenomen. Zo spreekt hij in 1954 van ‘een aangename muzikaliteit, waarin de vorm den inhoud zoozeer verdoezelt, dat men door het “hoe” over het “wat” heenleest’[42], en in zijn rede ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van G. Achterberg heeft hij het over ‘den breeden overbodigen omweg der behaagzuchtige zangerigheid’[43]. In de praktijk echter is hij de muzikaliteit van het vers trouw gebleven.

W.B. Yeats heeft er zich ten strengste tegen verzet dat zijn gedichten op muziek werden gezet: ‘I am a poet, not a musician’, verklaart hij, ‘and dislike to have my words distasted or their animation destroyed’[44]. Deze houding echter valt juist te verklaren uit het feit, dat hij zijn eigen verzen wezenlijk muzikaal genoeg achtte, vermits hij uitdrukkelijk schrijft dat hij zijn verzen voordraagt in ‘a kind of chant’[45] en het heeft over de muziek die hij kon ontdekken ‘on the wings of words’[46].

Heeft het symbolisme in de kunst deze vernieuwingen gebracht, in hoofdzaak was het toch een strenge reactie tegen de parnassiaanse vormgeving. Thans wilde men zich aan geen metrische regels of vormbeperking meer binden: ‘Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux.

Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas prose: il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification’, aldus Mallarmé[47].

Dat A. Roland Holst, die in alle aangelegenheden de vrijheid verkiest, en tevens een grote afkeer heeft voor alles wat naar ‘leuze of leerstoel’ zweeft, hier de symbolisten nogmaals volgen zal, spreekt vanzelf. Had hij, in een eerste periode, onder invloed van de Tachtigers, nog enigszins een voorkeur voor het sonnet, later heeft hij zich aan geen strengvoorgeschreven versschema's meer gehouden. Spoe-

dig zag hij in dat de vormbeperking die hij zich, tijdelijk, in *Een Winter aan Zee*, oplegde, niet de zijne kon zijn, en nog vóór de publikatie, in 1936, schrijft hij aan Marsman, dat hij in de toekomst de mogelijkheid van verandering voorziet, omdat hij nu eenmaal niet een lineaire ontwikkeling volgt, waar het achtergelatene voorgoed voorbij is, doch een spiraal-ontwikkeling, zodat hetzelfde uitzicht op dezelfde hoogte of laagte kan terugkeren. Hij is gericht tegen het tenietdoen van de hartstocht en het innerlijk leven door 'professionele tours de force', en verzet zich tegen wat hij 'het breken van de taal' noemt[48]. Het proza stond voor hem zo dicht bij de poëzie, dat iemand als Du Perron het 'Bastaardproza' noemde en in A. Roland Holst exclusief een dichter zag. Op de grote metrische vrijheid in het dichtwerk is reeds vroeg kritiek uitgeoefend en reeds in 1913 schreef Querido over *De Belijdenis van de Stilte*: 'Technisch heeft dit werk stellig groote tekortkomingen': niet slechts een zekere droogte in 't woord, maar ook een zonderlinge aaneengerijmdheid der regels hindert soms. Er is moeizaamheid in den volzin en afronding die slechts zelden een oplossing krijgt. De fijne mijmerij wordt te vaak gestoord door onzuiver, valsch beeld of maatfouten van metrische slordigheid'.

De verwantschap van A. Roland Holst met de denkbeelden van het Franse symbolisme en van de Engelse dichter W.B. Yeats is duidelijk: hij is een *symbolist*, die door de vurigheid van zijn reactie tegen de geest van zijn tijd, en door de periode waarin hij zijn voornaamste werk voortbracht, ook wel als *'post-symbolist'* kan bestempeld worden.

Henri BOSSAERT

Bibliografie - Literatuur

N.B. - Voor de uiteenzetting van A. Roland Holsts denkbeelden en citaten uit de gedichten werd beroep gedaan op de verzamelde werken, verschenen bij C.A.J. Van Dishoeck en A.A.M. Stols in 4 dln., 1946-48.

Verder werd ook beroep gedaan op het werk van W.H. Stenfert-Kroese: De Mythe van A. Roland Holst, Amsterdam, De Bezige Bij, 1951.

Eindnoten:

1 W.B. Yeats, The Tragic Generation. Autobiographies, 1926, p. 421.
2 Jos Gielen, Algemene Literatuurgeschiedenis, Deel V: De Moderne tijden V, p. 331.
3 Cfr. o.m.: F.W. Van Heerikhuizen, Rainer Maria Rilke. Leven en werk, 1946.
4 Ibidem.
5 W.B. Yeats, Essays. The Autumn of the Body, 1924, p. 237.
6 W.B. Yeats, Essays, The Cutting of an Agate, 1924, p. 311.
7 A. Roland Holst, De twee planeten, 1947, p. 29.
8 Ibidem, p. 33.
9 W.B. Yeats, The Second Coming, in: Later Poems, p. 346.
10 W.B. Yeats, Essays, Shelley's Poetry, p. 80.
11 Ibidem, p. 83.
12 W.B. Yeats, A Full Moon in March [1935].
13 W.B. Yeats, Essays, The Cutting of an Agate, 1924, p. 280.
14 Le Symbolisme, 1886-1936, pp. 20-21.
15 W. Schmiele, Dichter über Dichtung. Ausgewählt und kommentiert, 1955, pp. 162-165.
16 W.B. Yeats, Essays, Ideas of Good and Evil, 1924, p. 204.
17 Le Symbolisme, 1886-1936, p. 21.
18 A.M. Schmidt, La littérature symboliste, 1955, p. 10.
19 Le symbolisme, 1886-1936, p. 22.
20 Saint Antoine, Qu'est ce que le symbolisme? [1894]. Geciteerd door G. Michaud, p. 49.
21 W.B. Yeats, Essays, Ideas of Good and Evil, 1924, p. 97.
22 Ibidem, p. 142.
23 Ibidem, p. 60.
24 Ibidem, p. 230.
25 W.B. Yeats, Autobiographies. The Trembling of the Veil, p. 314.
26 W.B. Yeats, Essays, Ideas, 1924, p. 96.
27 R.M. Rilke, Frühe Gedichte. Ook geciteerd door Van Heerikhuizen, R.M. Rilke, p. 70.
28 P.C. Boutens, Verzamelde Werken: Deel II; Vergeten Liedjes, 1948, p. 25.
29 Geciteerd door W. Kramer: Literair-stilistische studiën, p. 164.
30 Brief aan W. Kloos, 18/5/1919.
31 Brief aan A. Van der Leeuw, 1918.
32 Le symbolisme, 1886-1936, p. 24.
33 Ibidem, p. 24.
34 W.B. Yeats, The Tower, 1928, p. 2.
35 W.B. Yeats, Essays, Ideas of Good and Evil, 1924, p. 250.
36 Maatstaf 1956-1957: Uit de oude doos, p. 305.
37 St. Mallarmé, La musique et les lettres, 1895, pp. 51-52. Geciteerd door G. Michaud, p. 79.
38 St. Mallarmé, Crise de vers, 1892, pp. 249-254. Geciteerd door G. Michaud, p. 80.
39 P. Valéry, Avant-Propos, 1920. Variétés, p. 95. Geciteerd door G. Michaud, p. 80.
40 W.B. Yeats, Early Poems. The Wanderings of Usheen.

41 Over een kamer, in: Het Parool, 23 dec. 1949.
42 Vlaamse Gids 1954, pp. 481-485. Inleiding bij een uitgave van het proza van J. Vriamont.
43 Gerrit Achterberg vijftig Jaar, in: Maatstaf 1955-56, p. 240.
44 W.B. Yeats, Later Poems, p. 263.
45 W.B. Yeats, Essays. Ideas of Good and Evil, 1924, p. 17.
46 W.B. Yeats, Essays. The Cutting of an Agate, p. 332.
47 St. Mallarmé, Réponse à une enquête [1891] - J. Huret, Enquête, p. 57. Geciteerd door G. Michaud, pp. 91-92.
48 Brief aan H. Marsman, 13/12/1922.